

MIGRACIÓN, SIMBOLISMO Y ESCISIÓN EN LA LITERATURA BOLIVIANA CONTEMPORÁNEA: “¿DE DÓNDE VIENE LA MÚSICA?” DE JUAN PABLO PIÑEIRO

MIGRATION, SYMBOLISM, AND DIVISION IN CONTEMPORARY BOLIVIAN LITERATURE: “¿DE DÓNDE VIENE LA MÚSICA?” BY JUAN PABLO PIÑEIRO

Leila Jimena Ovando¹. CIFYH. Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Recibido: 27-6-2024

Aceptado: 22-10-2024

Resumen

El presente trabajo aborda las diferentes tensiones y simbolismos propios de la cultura occidental y de la cultura andina expresados en la literatura boliviana, considerando particularmente la escisión que tiene lugar en el interior de los sujetos andinos que migran y habitan la ciudad y que luego de un tiempo retornan a sus lugares de origen, tal como se visualiza en el texto seleccionado como objeto de análisis: el cuento “¿De dónde viene la música?” de Juan Pablo Piñeiro. Para ello, se analizan los modos en que se representa y habita el espacio en dichas culturas, los modos de organizar el mundo, las corporalidades y la identidad propia, por tal motivo se recuperan para el análisis aportes de autores como Mario Vilca, Lucila Bugallo, Henry Stobart, Philippe Descola y Florencia Tola, entre otros.

Palabras claves: Migración, simbolismo, escisión y sujeto andino.

Abstract

The current work will address the different tensions and symbolisms of Western culture and Andean culture expressed in Bolivian literature, particularly considering the rift that takes place within the Andean subjects who migrate and reside in the city and who after a time, return to their places of origin, as seen in the text selected as an object of analysis: the story “Where does the music come from?” by Juan Pablo Piñeiro. To do this, the ways in which space is represented and

¹ E-mail: leila_ovando@hotmail.com.ar

inhabited in these cultures, the ways of organizing the world, corporalities and self-identity will be analyzed. For this reason, contributions from authors such as Mario Vilca, Lucila Bugallo, Henry Stobart, Philippe Descola and Florencia Tola among others, will be retrieved for the analysis.

Keywords: Migration, symbolism, rift and Andean subject.

Modos de organizar el mundo en la cultura andina y en la cultura occidental

En el cuento “¿De dónde viene la música?” se narra la historia de dos amigos, Rolando y Jilata, pertenecientes a una comunidad aymara, que se ven enfrentados, luego de que el primero parte a la ciudad y regresa como portador del discurso occidental moderno y, como consecuencia de esta experiencia, con un esquema de organización del mundo diferente al compartido con su íntimo amigo. Es de ahí que, las acciones llevadas a cabo por Rolando, durante la narración, materializarán las tensiones ontológicas andinas, luego del proceso de destrucción e imposición iniciado en el siglo XVI y perpetrado por generaciones. De este modo, el cuestionar las creencias y rituales practicados por los miembros de su comunidad, conducen a Rolando, también perteneciente a dicha colectividad, a posicionarse en un lugar distinto, el cual se presenta en su relato como distante, extraño y doloroso.

En referencia a lo anterior, Bouysse-Cassagne y Harris (1987) sostienen que la llegada de los españoles al Qullasuyu, en la segunda mitad del siglo XVI, trajo consigo una permanente búsqueda de destrucción de las creencias de los vencidos, para sustituirlas por su propia religión y forma de pensar. Esta lógica aplicada al territorio americano, especialmente al andino, lejos de significar una destrucción total de la cultura y filosofía del vencido, llevó a una combinación traducida en tensiones y luchas entre los vencidos y los vencedores.

Ahora bien, teniendo en cuenta las características propias del Estado Plurinacional de Bolivia, y de toda Hispanoamérica en general, respecto al sentido de unidad e identidad, dado a la diversidad étnica, cultural y social existente en ellas, no resulta extraño que las tensiones y luchas del pasado se hagan presentes junto al crecimiento de los centros urbanos y al flujo migratorio, que año tras año se renueva, entre dichos espacios con las zonas rurales habitadas por comunidades indígenas y campesinos.

En este sentido, Descola y Tola (1988), señalan que antes de los esquemas eurocéntricos de organización del mundo, existían otras formas de interpretarlo y organizarlo, y que, a pesar del paso del tiempo, estas prevalecen en la memoria e identidad de quienes los portan, tal como se observa en el texto de Piñeiro.

Rolando, es un sujeto andino migrante que, como tantos otros, partió desde la periferia a la ciudad, en ella encontró un nuevo modo de comprender y relacionarse con el mundo desde la cultura occidental, por lo que experimentó en primera persona el choque producido al contrastar dos modelos culturales diferentes de leer y organizar el mundo. El materializa el destino, de quién, en palabras de su amigo “se ha transformado para cruzar el río”(Piñeiro, 2013:73).

Se entiende así por río el elemento que marca el límite entre un espacio y otro, en el caso que nos ocupa entre un modelo cultural de comprender el mundo y otro completamente distinto.

Su posición como sujeto andino migrante no sólo lo posiciona de una manera distinta en la ciudad que ha transitado, sino también dentro de su misma comunidad cuando retorna, pues no es casual que al iniciar el cuento el narrador exprese en negrita y con un tamaño tipográfico diferenciado del resto del texto “Yo, al Rolando”, remarcando y tensionado este “yo” como un sujeto distinto a un *otro*, es decir a Rolando, quien paradójicamente es portador de una nueva percepción y discurso.

Este cambio de percepción producido en Rolando, provoca una tensión compartida junto a su amigo ya que, por un lado, se encuentra en la incomodidad y extrañamiento al no lograr vincularse de la misma forma con su comunidad ni compartir la forma en que ésta organiza su realidad, y por otro, es testigo de la tensión interna que vive su amigo Jilata, quien reconoce en él una mirada diferente. Tal como se evidencia en el siguiente pasaje:

“Ahora al Rolando lo veo diferente, me mira como si no me conociera, como si le incomodara algo de mí. Y eso que es como mi hermano. ¿Qué le puede incomodar? Si sabemos que somos los mismos. Si en la laguna de Jayllupampa nos hemos reconocidos como hermanos de la misma madre” (Piñeiro, 2013:69)

En este sentido, Fanon (1963:170, en Stuart Hall, 2003:350) sostiene que la colonización no se satisface tan sólo con retener a una comunidad bajo su yugo y vaciar el cerebro del nativo de

toda forma y contenido, sino que, debido a una clase de lógica perversa, esta colonización se vuelve hacia el pasado del pueblo oprimido, y lo tergiversa, lo desfigura y lo destruye. Esta destrucción opera en el sistema de creencias y representaciones por parte del sujeto colonizado, por lo que no resulta extraña la incapacidad de Rolando de relacionarse y hallarse dentro de la comunidad en el que en un momento le enseñó a comprender y organizar el mundo.

El distanciamiento de Rolando provoca un cuestionamiento permanente en Jilata desde el primer día que lo observa sin reconocer en él a quién supo ser y ya no es, “no sé qué le han hecho creer para que se olvide de todo” (Piñeiro, 2013: 69). Observa en él un sujeto, que, a pesar de ser miembro de su comunidad y haber formado parte de su infancia, se distancia de la forma común de asociar el mundo en su comunidad (Descola y Tola, 2018), la forma de preservar la memoria de sus ancestros, cuestionando de esta manera su propia existencia. Jilata comprende que dicho cambio tuvo lugar durante los años en los que su amigo estuvo ausente y habitó la ciudad.

En este sentido, durante el desarrollo del cuento se visualiza como mientras Jilata observa con extrañamiento a Rolando y busca la forma de re-conocer a su amigo, este se distancia aún más cuando explicita su autopercepción como sujeto ontológicamente distante, portador de la inversión dialéctica (Dussel en Vilca, 2020, 47) impuesta por la mirada eurocentrista. De esta forma, Rolando explicita la violencia y el dolor de haber experimentado el cruce de frontera ontológica, que consiste en escindirse a sí mismo para lograr pertenecer a esa sociedad portadora de una organización colonizadora, en el siguiente pasaje.

“(…) Sí, la verdad es esa. Algunos amigos allá me halagan por eso. Soy su ejemplo por todo lo que me he superado. No se imaginan lo que es salir de aquí y llegar allá. Uno no sabe nada cuando llega, y si no sabes eres peor que el perro” (Piñeiro, 2013: 70)

En este pasaje se observa el quiebre que ha tenido lugar en el modo de comprender el mundo desde la cultura andina en Rolando, pues no sólo la comprende inútil para habitar y relacionarse en ese nuevo espacio, sino que además la posiciona en un plano inferior al expresar que es admirado por lo que se “ha superado”.

En la búsqueda por conciliar las tensiones producidas en el propio Jilata, este recurre a su propia memoria, como si la única forma de reconocerlo fuese a través de lo que un día fue, es decir

desde aquel esquema ontológico compartido desde una edad temprana (Descola y Tola, 2018:37). Se vuelve así una necesidad evocar el pasado el compartido.

Siguiendo estas líneas, se puede señalar como las comunidades andinas poseen genuinas formas de memorización, tal como lo señalan Harris y Bouysse-Cassagne (1987), dichos pueblos, a pesar de poseer un grado menor de abstracción y universalidad que el pueblo occidental, resguardan sus recuerdos a través de múltiples modos expresivos como los dibujos, símbolos y sonidos. Por lo que no resulta extraño como durante la narración, Jilata descubre a un Rolando a través del sonido diferente de su risa, y lo busca de manera permanente a través de la imagen que le devuelve su recuerdo.

Jilata al visualizar a un hombre extraño, vuelve hacia el recuerdo del sonido de la voz de Rolando como una forma de identificación fehaciente. Quedan plasmados, de este modo, la estructuración y lógica de pensamiento Aymara, pues todas las formas de expresarse y conocerse confluyen como un todo en la memoria.

En este punto, se puede avizorar cómo Jilata personifica aquel equilibrio aymara encargado de mantener las estructuras colectivas como guardianes de la memoria del grupo (Bouysse-Cassagne y Harris: 1987).

Durante los encuentros y des-encuentros vividos por Rolando y Jilata, se observa la personificación de la cultura occidental y de la cultura andina en cada uno de ellos, en su modo de relacionarse, de posicionarse y de comprender el mundo.

De esta forma, las tensiones y simbolismos se expresan a partir de tres elementos y situaciones en la narración.

El primero en torno a los nombres asignados a cada personaje, pues el nombre Rolando (si bien es de origen alemán) tiene un uso que alcanzó mayor popularidad en España y Jilata es un vocablo de origen Aymara cuyo significado es hermano. La elección de este nombre para el personaje no es nada azarosa, puesto que, es precisamente Jilata quien no ha olvidado la unión invisible con quien hoy se presenta como un extraño.

A su vez, no es casual que sea Rolando con su vida fuera de la comunidad, quien se haya olvidado de las relaciones de intercambio que se dan entre lo visible e invisible (Layme Pairumani,

2011 en Vilca 2020:50) atentando contra el equilibrio presente entre la música, la naturaleza y el universo. Tampoco es casual que sea Jilata quien busque restaurar la pérdida de dicho equilibrio, respetando el proceso en el que se encuentra el espíritu de su amigo. Tal como se aprecia en el siguiente pasaje:

“Necesitamos tomar aire, recordar de dónde venimos los que estamos aquí, y quiénes nos cuidan. Enseguida, como si fuera uno de esos pájaros pequeños, un luminoso recuerdo se presenta ante mí. Las respuestas están siempre ahí, en el pasado, donde pequeños fragmentos de tiempos similares a las semillas se esparcen en la galaxia para retornar en algún momento y cumplir un ciclo paralelo. Ante mi retorna una luz de mi infancia y el Rolando está ahí sentado” (Piñeiro, 2013, 72)

La forma en la que se desenvuelve Rolando dentro de su comunidad, lleva a romper la armonía existente en el vivir, particularmente cuando es uno de los miembros integrantes y formados dentro de la comunidad que cuestiona y tensiona los modos de organizar el mundo y de relacionarse entre sí. En este sentido, De Munter (2016:3) afirma que las vidas humanas se desenvuelven de manera fundamentalmente relacional, a través de continuas relaciones- en sintonía o en conflicto- con los entornos y con otros integrantes del estando vivo.

El hecho de que Rolando atente contra el equilibrio armónico en su comunidad, y en el mismo orden del universo, lleva a que se altere la vida social, destejiéndose las líneas cosmológicas que hasta ese momento se habían trenzado de manera armónica, conduciéndolo así a un camino sin salida, tal como lo expresa su amigo Jilata, durante el encuentro por la Pachamama:

“(..) Por un momento sentí que todo esto no estaba aquí, no estaba adentro. Contemple, indispuerto, un firmamento sin estrellas, abandonando en el silencio. El universo es verdadero, siempre lo fue. Pero yo lo quiero y respeto tanto al Rolando que no puedo imponerle nada y por comprender me descentro, me confundo y me olvido lo verdadero que es el Universo. Ese es el peligro” (Piñeiro, 2013:72)

El mundo occidental y el mundo andino se presentan como espacios fronterizos ontológicos de poder y de sentido, y quien se atreva a cruzar de un espacio a otro, tal como sucede con Rolando, iniciará en su interior un proceso tortuoso, hasta llegar a afectar el equilibrio de la comunidad en la que se encuentra y en los sujetos con los que se relaciona.

También es posible vislumbrar cómo se expresan las tensiones, producto de la escisión del amigo de Jilata a través de tres elementos y situaciones:

1. La chicha como bebida sagrada

Dentro de la cultura andina, el consumo de la chicha como bebida reviste de un especial significado, puesto que esta es alimento tanto de los seres visibles como de los seres invisibles, su consumo forma parte de los rituales comunitarios que permiten pedir o agradecer por favores dados.

Como elemento constituyente de los rituales comunales, el consumo de la chicha es habilitado para todos los miembros que forman parte del ritual, independientemente de su edad, puesto que reviste de un carácter sagrado.

Ahora bien, su sacralidad se ve desplazada en Rolando cuando este lleva a su comunidad la cerveza, y señala durante la reunión festiva del pueblo:

“” (...) Me estaban diciendo que aquí rara vez llega la cerveza, por eso me he contratado unos burros para caminar desde la tranca y he traído unas cajas. Es mi regalo para todos ustedes”, dijo descubriendo la cerveza”” (Piñeiro, 2013:71)

Esta acción se presenta como un gesto común en quienes retornan a su lugar de origen luego de un prolongado tiempo fuera de ella. Sin embargo, en la narrativa se constituye como una de las principales tensiones entre dos modelos diferentes de concebir el mundo, tal como lo expresa su amigo Jilata cuando dice tener la esperanza de encontrar en el consumo de esa bebida extraña la posibilidad de poder comprender lo que le estaba sucediendo a su amigo, hasta que luego de consumirla, menciona la diferencia entre esta y la chicha, y los efectos que esta bebida provoca en quienes la consumen, tanto en el plano físico, “me pateó el hígado” como en el plano social “todos en la comunidad nos transformamos por la cerveza y nadie dice nada”.

2. La challa como ritual de conexión con la Pachamama

Ahora bien, sumado al desplazamiento de la chicha por la cerveza propuesto por Rolando, se encuentra la segunda tensión, esta es, el omitir la challa. En la praxis comunal andina se considera como una práctica necesaria para asegurar la comunicación y providencia con la Pachamama el challar, en ella se invita a tomar y se alimenta a todas las divinidades, mientras se

derrama el trago por el suelo (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987:43) Dicho ritual, al igual que el consumo de chicha reviste un carácter sagrado dentro del modelo ontológico andino.

Por lo que el hecho de que Rolando omite invitar a beber y alimentarse a las divinidades en el ritual de la Pachamama, y por un momento intente ser el primero en beber durante el brindis, resulta ofensivo y inexplicable para su amigo Jilata.

3. La música como organizadora del mundo andino

Finalmente, el tercer momento de tensión entre los dos modelos de organización del mundo se ve reflejada en cómo se concibe la música. Mientras que para el mundo Aymara esta permite organizar el mundo, para la lógica cultural Occidental, en cambio, tiene un valor económico.

El mundo Aymara se expresa y organiza a través de la música, esta marca el compás del tiempo y el equilibrio del universo, el tejido es mayormente significativo en cuanto a la relación espacial. Los rituales que forman parte de su existencia se dividen en dos grandes grupos, en los mayores, vinculados al equilibrio natural como las siembras y cosechas, y en rituales menores como los nacimientos, bautismos y casamientos. (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987: 13)

Este modo de organizar el mundo, descrito en líneas anteriores, se ve alterado y tensionado cuando la noción de la música y su vinculación con la naturaleza es cuestionada por Rolando. El equilibrio propio de las diferentes épocas del año *thaya pacha*, *lupi pacha* y *jallu pacha* se ven alterados cuando el amigo de Jilata toca su *pinkillo* cuando aún no es época de lluvia.

Es así como, el carácter sagrado de la música deja de ser un don de forma momentánea en el pensamiento del amigo de Jilata, para transformarse en un bien material intercambiable por dinero, pensamiento propio del proyecto moderno.

De esta manera, la música como don y garante del orden en el mundo se percibe de formas distintas en ambos amigos. Si bien, tanto Rolando como Jilata tuvieron que rendir los *ayni* debidos para poder recibir la música como don, el primero parece olvidar la gracia de la misma y los posibles castigos de Pachamama y de los *Achachillas* por no respetar los modos y tiempos de tocarla.

En dos escenas descritas por Jilata se puede observar el carácter sagrado de la música, y cómo esta fue cedida como un don colectivo, en tanto como grupo de niños han compartido el intercambio del baile y sufrimiento, y han gozado el recibimiento de la misma.

En la primera escena se señala la elaboración de los instrumentos musicales, las restricciones y requisitos, ayni debido para poder recibir la música:

“Don Anastasio, el músico más viejo de ese entonces en la comunidad nos había llevado a una cueva alejada. Ahí vivía el mejor hacedor de sikus de toda la zona del Lago, don Serapio. Para ser niños aguantamos muy bien la larga caminata, además de soportar la carga de la coca y el alcohol. A cambio de estas provisiones, don Serapio, le fabricaría al músico un Siku. Sin embargo, don Serapio tenía fama de no aceptar a cualquiera. En este caso la caminata terminaría siendo en vana. (..) Don Anastasio nos cuenta que don Serapio nunca ha desperdiciado ni una caña, sabe calcular con absoluta exactitud, todo entra en el instrumento” (Piñeiro, 2013: 72)

Resulta necesario considerar en este pasaje la descripción que realiza Jilata sobre el recorrido que se debe realizar para acceder a los “lugares” considerados poseedores de esa “dignidad” que desborda la dignidad antropocentrada (Vilca, 2009 en Vilca, 2020: 51), y la forma en que don Serapio guía los ayni entre la comunidad y las Achachillas y la Pachamama, permitiendo que los jóvenes de la comunidad se comuniquen con la tierra interna, Stobart (2010), y reciban de este modo el don del “saber de la música” y la creatividad de la misma.

En la segunda escena, en la que Jilata describe el ritual que los niños de la comunidad deben seguir para poder recibirla como don, se visualiza de forma clara el sentido sagrado y transformador de la música como forma de organización del mundo y de mantener el equilibrio entre los elementos que coexisten en él:

“(..) Rolando y yo estamos acompañando por primera vez al maestro mayor y al selecto grupo que lo sigue en el largo camino que se debe superar para recibir nuestra música. Después de mucho tiempo nos aceptaron. Éramos muy jóvenes e hicieron una excepción. Don Anastasio guía el grupo, y después de pedir permiso a la Pachamama y a los Achachillas empezamos a subir una empinada cuesta de la montaña. (...) (Piñeiro, 2013, 74)

La descripción realizada sobre el ritual para el recibimiento de la música como don, da cuenta de la presencia de divinidades andinas como la Pachamama y los Achachillas, quienes se hacen presente junto a los espíritus para recibir los aynis debidos, dando lugar a una conexión cosmológica y a un cambio de conciencia en los jóvenes que ofrendan y recibe el don de la música.

La música es obtenida, de este modo en un lugar determinado, considerado peligroso, pero a la vez sagrado, pues no cualquiera puede ser digno del don a recibir. Es en este espacio liminal de la comunidad, en el que el grupo de jóvenes recibirá el don de inspiración estética que permitirán, luego, el “crecimiento” de los productos vegetales, animales y minerales (Vilca, 2020, 52)

La música es dada como un regalo por los seres invisibles en un lugar inaccesible, luego de un largo ritual marcado por intercambio entre el mundo invisible y el tangible, que provoca alegría y sufrimiento a los sujetos portadores del don. Resulta que el intercambio mencionado se realiza en un lugar de tierra alta, elevado y de acceso restringido, don Anastasio vive en una cueva y hace danzar a los jóvenes en un espacio cercano al lago, teniendo dentro del relato una función cercana a la de un chuipa o antiguo (Bugallo y Vilca, 2014) en la medida que vive alejado de la comunidad, dentro de una cueva en la montaña, dentro de la tierra interna. Esto se observa en el siguiente pasaje:

“(…)La música está en el lado invisible del mundo, por eso para subir a buscarla todo debe ser hecho con y por la izquierda. Tomamos el vaso de chicha con la mano izquierda. Hacemos todo hacia la izquierda. En el mundo visible las cosas se hacen por derecha, en el invisible por el otro lado. Es difícil acostumbrarse, pero es primordial para que llegue la música. Es vital, Por eso al que se equivoca o se desafora, don Anastasio le da un latigazo con su kimsacharani. Es importante, es una fuerza muy delicada y para canalizarla es necesaria una concentración absoluta” (Piñeiro, 2013, 74)

En el ritual para recibir la música tiene lugar el intercambio de ofrendas como la coca, la chicha y el baile. Tanto Rolando como Jilata se someten a un proceso en el que entrarán en trance y en un cambio de conciencia para recibir los dones de la Pachamama y las Achachillas. Esto se observa en el siguiente pasaje:

“(…) Don Anastasio entonces hace una ofrenda de coca a la montaña y nos pide pijchemos, con el lado izquierdo (..) Subimos la montaña por horas, la música no se da así no más. La música cuesta. Estamos mareados. Es la chicha. Cada vez es más difícil andar por el lado izquierdo de las cosas. (...) Rolando está extraño, indispuerto, sufrido. Está sudando. Oculta su mirada de la de los demás. Comenzamos a tocar. Rolando no puede, desfallece. Caer de rodillas al piso. Don Anastasio lo chicotea. Mi hermano se levanta. Lo miro. Le doy fuerza. No está solo. Se levanta. Se vuelve loco. Empuja a los otros. Les quita los instrumentos (..) Lo chicotean. Vomita. Lo chicotean. Se repone lo chicotean. Vuelve a su sitio. Seguimos por el lado izquierdo, felices de buscar la música. (Piñeiro, 2013, 75)

En dicho fragmento se observa cómo Rolando parece estar poseído por aquella energía animada invisible que Chatherine Allen (1998 en Stobart, 2010:196) reconoce como genio o espíritu exuberante capaz de poseer a un objeto, persona o fenómeno, tal como sucede con el amigo de Jilata quien experimenta, quizás de forma más violenta, el trance producido al momento de recibir el don del saber y de la creatividad musical.

Ahora bien, a pesar de que Rolando transita y encarna el proceso de adquisición de la música, encontrándose fuera de la comunidad, la música pierde el carácter sagrado y pasa a convertirse en un bien material cuyo valor se encuentra monetizado y desvinculado al orden cósmico, la percepción de Rolando sobre la música queda reducida a la mirada propia de la experiencia del poder colonial (Vilca, 2020: 46). Esto se puede observar en las siguientes líneas:

“(…) Él, mientras tanto, estaba contando a los demás cómo gracias a la música había viajado a muchos lugares, incluso en el extranjero. Yo no daba más. No podía. Me tuve que salir un rato.” (Piñeiro, 2013: 71).

Las vivencias de Rolando fuera de la comunidad llevan a este personaje a cuestionar el don que los Achachilas y la Pachamama le han confiado para mantener el equilibrio y la armonía con la naturaleza. Desde un modelo ontológico diferente, el amigo de Jilata invalida el don de encantamiento del pinquillo cuando se posiciona desde frontera ontológica eurocentrista:

“Rolando saca nuevamente su pinquillo y nos explica que en la ciudad lo tocan en esta época y que no pasa nada, que se puede tocar en el awti pacha sin que venga la lluvia. Para él es una superstición” (Piñeiro, 2013, 78)

En este punto es interesante mencionar cómo se transgrede en cuanto al uso que la comunidad le otorga al pinquillo, flauta de madera cuyo tono es sumamente triste, (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987:39), es empleado para propiciar la lluvia, por ende, el crecimiento de las siembras y la obtención de las cosechas, siempre que se realice en el momento correcto.

Esta escena refleja los posibles intercambios presentes entre el mundo visible e invisible, pues en caso de incurrir en un error que atente contra el equilibrio no se recibirán dones sino castigos, como la pérdida de las siembras y cosechas. De ahí la preocupación del amigo de Rolando al verlo intentar tocar el pinkillo, “Él se empeña en tocar. Entonces me acerco calmado. “No puede llover Rolando, arruinaría las semillas” (Piñeiro, 2013,78)

El enfrentamiento que se genera tras la insistencia de Rolando en tocar su instrumento, termina de la siguiente manera:

“(…) una gota de lluvia que se mezcla con la sangre de mi rostro y Rolando mira al cielo asustado. Está lloviendo. No debería llover. Mi hermano cae a mi lado y me agarra la cara arrepentida. Yo miro las estrellas que tiene detrás de su rostro. Las pocas que se ven entre las nubes- Me pide perdón llorando y cuando se desata el aguacero, lo perdono. Lo perdono porque ahora sé que no ha olvidado de dónde viene la música” (Piñeiro, 2013: 79).

Es en esta escena en el que Rolando recuerda el don de la música y su energía animada dotada por Pachamama y las Achachillas en aquel ritual celebrado en lo alto de la montaña, cerca de la cueva de don Serapio y el lago de la comunidad.

El equilibrio se ha restaurado, Rolando, quien se presentó como extraño dentro de su propia comunidad ha logrado recordar la memoria e identidad de su cultura, la cual lo atraviesa y constituye.

Si bien el tiempo de narración transcurre entre fiestas patronales como la celebración a San Juan y la fiesta a San Santiago, patronos españoles. Dichas festividades coexisten en la comunidad con los rituales aymara.

En cuanto al personaje de Rolando, resulta de interés el proceso de escisión que tiene lugar en él, como sujeto migrante andino, primero, para poder habitar y transitar la ciudad, bajo la lógica

del modelo ontológico occidental, y luego, para retornar y revincularse con su comunidad desde el modelo ontológico andino compartido.

Su llegada con un evidente sobrepeso físico, descrito por su amigo Jilata, mantiene una oposición directa al despojamiento que tuvo en la ciudad de sus prácticas y costumbres como sujeto integrante de la comunidad Aymara, tal como expresa su amigo, “Sin embargo lo veía a él como chupado por dentro, como sin fuerza. Me causó una profunda repulsión. No me imaginaba verlo así. No a él” (Piñeiro, 2013: 71)

Palabras finales

Para finalizar se puede afirmar que Juan Pablo Piñeiro, con su cuento *¿De dónde viene la música?*, logró plasmar las diferentes tensiones, luchas y transgresiones que tienen lugar en la pluriculturalidad de Bolivia.

Su texto presenta las percepciones los modos de habitar y organizar el mundo desde la cultura occidental y la cultura andina como espacios fronterizos ontológicos en los que, sentido, el pensamiento y la existencia se tensionan bajo la luz del ego conquiro (Vilca, 2020: 46). Quien se atreva a cruzar desde un espacio a otro, cual sujeto migrante andino, tal como sucede con Rolando, iniciará en su interior un proceso tortuoso, y llevará al exterior una serie de luchas que encontrarán su eco en diferentes planos como: la filosofía, la cultura y la estética.

Bibliografía

- Bouysse-Cassagne, T., & Harris, O. (1987). En torno al pensamiento Aymara. En Bouysse-Cassagne et al. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 11-59). Bolivia: Editorial Hisbol.
- Bugallo, L., & Vilca, M. (2014). *Wa'kas, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- De Munter, K. (2016). Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 48(4), 3-13.
- Descola, P., & Tola, F. (2018). Más allá de la naturaleza y la cultura. En Descola et al. *¿Existe la naturaleza?: Un enfoque antropológico* (pp. 35-47). Buenos Aires: Editorial Teseo.

Hall, S. (1990). Identidad cultural y diáspora. Recuperado de <https://www.ramwan.net/restrepo/hall/identidad%20cultural%20y%20diaspora.pdf>

Stobart, H. (2010). Demonios, ensueños y deseos: tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales. En G. Arnaud (Ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata Pujllay. Estudios de antropología musical en los Andes de Bolivia* (Tomo 1, pp. 183-217). La Paz: Editorial Plural.

Vilca, M. (2020). Espacialidades intensas en el sur de los Andes. Saberes “hedientos”: entre “encantos” y “diablos”. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 9(17), 45-71. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/28076>